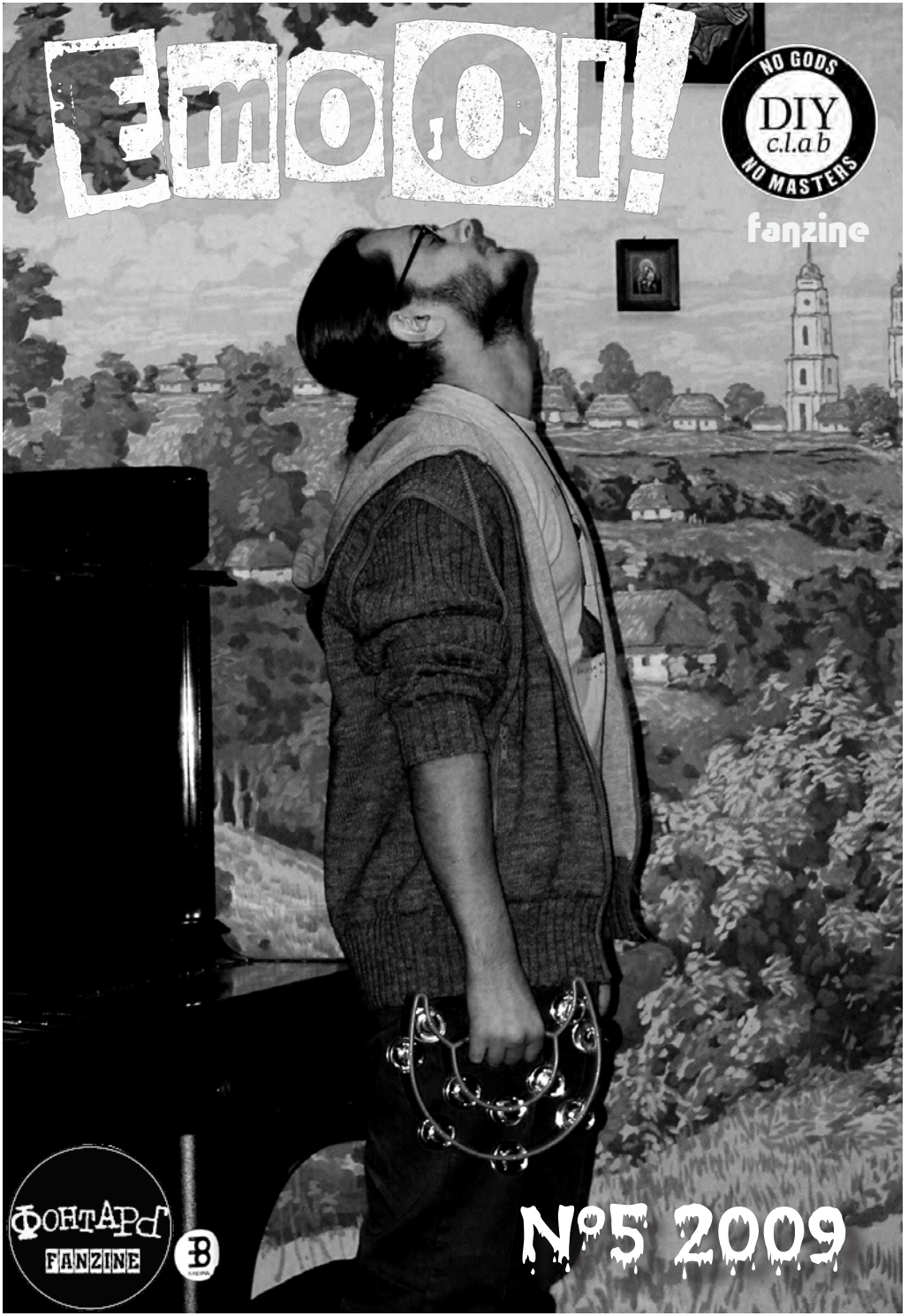
# Emo!

NO GODS
DIY
c.l.a.b
NO MASTERS

fanzine



ФОНТАРЬ
FANZINE

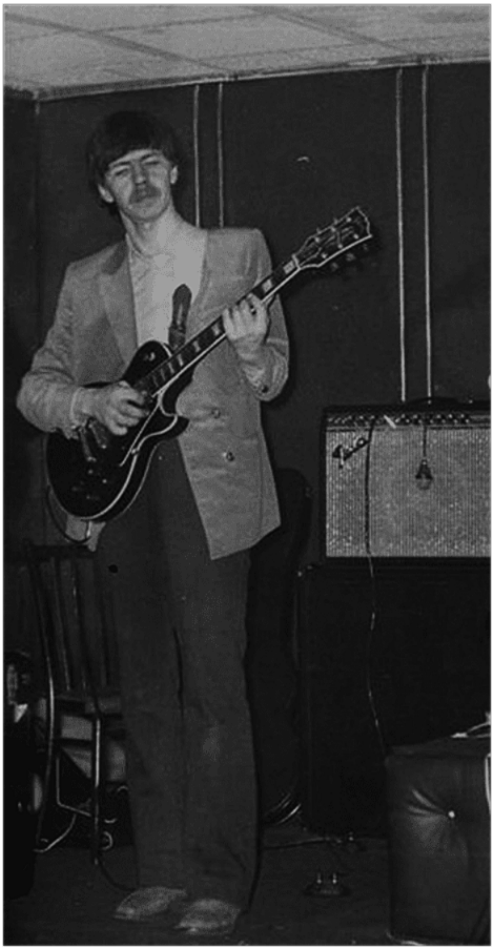
№5 2009

## В Номері:

**Рок українською в УРСР – с. 4**
**Полтавська рок-сцена – с. 13**
**NOFX та Fat Wreck Chords – с. 23**
**Алік Олісевич: останній хіпі України – с. 28**
**Театр «Арабески» – с. 32**
**Гісторыя беларускай DIY панк/хардкор сцэны – с. 36**

# РОК УКРАЇНСЬКОЮ В УРСР

**Коли сьогодні говорять про «радянський рок», у публічному просторі майже автоматично звучать назви російських гуртів. Складається враження, що рок у СРСР був явищем виключно московсько-ленінградським. Українські, білоруські, балтійські сцени або згадуються побіжно, або випадають з історії зовсім. Така картина не випадкова — вона сформована пізнішою медійною оптикою, в якій центр імперії привласнює периферію. Насправді рок як культурний процес розвивався по всій території СРСР. У Прибалтиці існували власні рок-клуби ще в 1970-х, у Білорусі діяли гурти з національним матеріалом, в Україні формувалися біг-бітові та арт-рокові колективи ще у 1960-х. Проте у загальному наративі ці сцени часто подаються як "регіональні відгалуження", а не як самостійні культурні явища. Ми не збираємось сперечатися з чужими міфами. Ми просто розкажемо свою історію. Ми не збираємось сперечатися з чужими міфами. Ми просто розкажемо свою історію. Про рок українською мовою в УРСР — від перших біг-бітових гуртів 1960-х до перебудовного вибуху кінця 1980-х. Без чужих центрів, без московських акцентів, без нав'язаних ієрархій. Рок у нас був. Він звучав українською ще тоді, більшості наших неформалів це не існувало на світі. У цьому матеріалі ми свідомо зосереджуємося лише на гуртах, які співали українською мовою. У радянський період існували колективи, що виконували пісні російською, англійською чи навіть німецькою, і частина з них також**



належить до історії сцени. Але наше завдання — простежити саме україномовний вектор розвитку року, який довгий час залишався поза увагою. Тому фокус звужений навмисно.

Українськомовний рок у часи СРСР розвивався у п'ять етапів: «передумови» кінця 1950-х – початку 1960-х з проникненням західного року під впливом хрущовської відлиги; бурхливі 1960-ті з появою перших біг-біт та ритм-енд-блюз груп (наприклад, «Березень», «Друге дихання», «Гуцули»), а також самвидавом („Біт-Ехо" з 1966 року) і репресіями після 1968 року. 1970-ті часто вважають епохою «застою»: офіційно панували фольклорно-естрадні ВІА (зокрема «Кобза», «Смерічка»), що діяли під жорстким цензурним контролем. Проте існувало й андеграундне середовище (люди-хіпі, «Супер Вуйки», «Гуцули» тощо). Початок 1980-х позначився анти-роковою кампанією (чорні списки, вибіркові заборони). Лише з перших років перебудови (1985–1991) український рок вийшов із підпілля: з'явилися нові гурти («Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни», «Оселедець» тощо) та фестивалі (насамперед «Червона рута» 1989 р., де були представлені понад 30 рок-гуртів). Загалом україномовний рок став формою культурного опору русифікації та тоталітарним обмеженням, і його історія відображає загальні суспільно-політичні трансформації СРСР до початку 1990-х.

Після смерті Сталіна (1953) в СРСР настала «відлига» Хрущова, що означала певне послаблення ідеологічного контролю та цензури. Проте суспільне життя залишалося під тотальною цензурою – навіть стиль одягу чи популярна музика регламентувалися державою. Невдовзі «буржуазний» західний рок-н-рол і біг-біт почали проника́ти через «ворожі голоси» (радіо «Свобода», «Голос Америки») і розповсюджувалися серед молоді на магнітофонних записах і саморобних платівках («кістки»). Ще у другій половині 1950-х в Україні з'явилися перші рокові ентузіасти: слухачі західної музики вважали рок символом свободи й індивідуальності проти офіціозу. Хоча українська рок-сцена офіційно лише зароджувалася, саме в цей період молодь почала використовувати українську мову та фольклорні мотиви як культурні маркери відмінності (свідчення перших україномовних гуртів у Києві і Львові).

## 1960-ті: біг-біт і перші україномовні гурти

1960-ті роки характеризувалися швидким зростанням підпільних «біг-бітових» та R&B колективів, багато з яких виконували тексти українською. За даними дослідників, серед перших україномовних гуртів були київські «Березень», «Друге дихання», «Червоні дияволята», а також львівські «Лиси», «Прометей», «Бліки» та гуцульський «Гуцули» з Косова[10]. Вони заявили про себе на численних аматорських фестивалях: перший всеукраїнський фестиваль біг-біту відбувся 1 січня 1966 року в Харкові, у наступні роки — у Києві, Львові, Харкові тощо. У 1966 р. харків'янин Сергій Коротков започаткував самвидавний журнал «Біт-Ехо» – перше

**україномовне видання, присвячене рок-музиці. У цей час творчість гуртів поєднувала західні ритми (рок-н-рол, бугі-вугі) із українськими фольклорними інструментами (сопілка, цимбали, бандура), що відповідало загальному світовому «фольклорному ренесансу».**

**Разом із тим, влада почала суворо переслідувати «вільний дух» року. Після придушення «Празької весни» (1968) почалися масові репресії проти рок-музикантів. Радянські ЗМІ формували образ рокерів як «руйнівників», а самі виконавці потрапляли в «чорні списки». Телевізійні конкурси та фестивалі, де іноді перемагали україномовні пісні (зокрема конкурс «Пісня року» у Москві, де 1971–72 рр. виграли «Червона рута» і «Водограй» В.Івасюка), викликали стриману реакцію влади. Таким чином багато ранніх гуртів після 1968 року були змушені перейти в андеграунд або зовсім зникли.**

## 1970-ті: рок під контролем

**У 1970-х роках суттєве поширення отримали ВІА (вокально-інструментальні ансамблі), офіційно затверджені при філармоніях і будинках культури. До них належали, зокрема, «Смерічка» (Чернівці), «Кобза» (Київ) та інші. Такі колективи поєднували елементи фольку і поп-музики з мінімальними рок-елементами, оскільки їх репертуар і зовнішній вигляд ретельно регламентувалися влади. Багато офіційних ВІА виконували пісні відомих українських авторів (напр. В.Івасюка) і прославляли національні мотиви, але робили це в «дозволеному» стилі. Наприклад, «Кобза» під керівництвом Левка Дутківського грала модерний фольк-рок із бандуристами, але під кутом культурного експорту, а Чернівецька «Смерічка» популяризувала народні мотиви під примусове гасло «національне і соціалістичне» (пісня «Червона рута» 1971 р. була зареєстрована лише згодом).**

**Водночас існувала розвинута андеграунд-сцена. На заході України виникали рок-клуби й хіпі-гурти. Так, львівська «Ватра» (заснована 1960-ті, пізніше з'єдналася з Києвом) експериментувала з арт-роком і фольком. Одними з найвідоміших незалежних гуртів стали «Супер Вуйки» (Львів, засн. 1975) – жорсткий хард-роковий гурт з середовища хіпі. Цей колектив, що грав кавери Deep Purple, Led Zeppelin та оформив себе яскравим іміджем, здобув масову популярність серед львівської молоді. Однак вже у 1981 р. тиск влади змусив «Супер Вуйків» припинити виступи. Суттєвим репресивним заходом вважалася також заборона гурту «Арніка» (Львів, засн. 1972) після перемоги на всесоюзному конкурсі: їхній фольклорний твір «Чорна рілля ізорана…» визнали «шкідливим націоналістичним».**

**Деякі гурти взагалі уникали офіційного статусу, щоб лишатися незалежними.**

**Наприклад, гуцульський «Гуцули» (Косів) поєднував хард-рок з високогірним фольклором і навіть виконував кавери («Paranoid» Black Sabbath) з гуцульським текстом; дискваліфікації уникнув, хоча і не мав дозволу. Урядовий тиск 1970-х обмежував рок лише в формальних рамках, тому цей період часто називають «стагнацією»: творчість рок-музикантів виживала переважно в андеграунді чи в тонко дозованому вигляді ВІА.**

## 1980–1985: закручування гайок

**Початок 1980-х років ознаменувався двома протилежними явищами. З одного боку, у зв'язку з Олімпіадою-80 влада певною мірою підіграла образу «культурної свободи»: відбувався Тбіліський рок-фестиваль (1980) і з'являлися поодинокі легальні заходи. З іншого боку, після 1983 р. запанувала нова потужна антирокова кампанія. Міністерство культури СРСР закликало заборонити репетиції й запис «аматорських рок-груп», а особливий «Чорний список» включив низку західних, російських і українських колективів: серед них київський «Зимовий сад» і чернівецький «Корд». У той же час влада ретельно відстежувала записувальні студії й дискотеки. Були й конкретні локальні випадки: наприклад, у 1984 р. львівський гурт «Ореол» (1967–1984, лідер О. Балабан) був висланий з УРСР до Росії, й практично припинив існування. Тобто офіційні вокально-інструментальні колективи, які раніше частково вводили рок-елементи, також потрапляли під роздачу.**

**Особливо жорстоке придушення торкнулося панку та андеграунду: «Операція „Метелик"» МВС 1983–84 рр. передбачала полювання на «антирадянських» музикантів. Локальним символом репресій можна вважати розпуск «Супер Вуйків» у 1981 р.: їхній концерт 12 листопада 1981 у львівській школі №60 перервали міліціонери через «надмірну популярність»**

хіта «Ось такий я чувак» (дівчата шикувалися в чергу за автографами) . Уряд відверто карав навіть тих митців, хто раніше мав формальний статус: багато музикантів VIA залишалися без концертів чи апаратури. У цих умовах 1980–1985 роки були черговим «періодом шалених обмежень» для українського року.

Показовим раннім прикладом україномовного рок-звучання поза межами УРСР став канадський гурт D-Drifters-5 (Вінніпег, середина 1960-х). Колектив виконував рок-н-рол та біг-біт, зокрема кавери The Beatles з українськими текстами. Це був не політичний жест, а спосіб інтегрувати сучасну західну музику в українське середовище діаспори. Хоча гурт працював у змішаному мовному форматі, сам факт україномовних рок-версій у 1960-х демонструє, що українська мова звучала в рок-контексті там, де існувала організована українська громада.

## 1985–1991: перебудова і прорив

Зі зміною керівництва в СРСР (перебудова М. Горбачова після 1985 р.) культурний клімат почав змінюватися. Рок-музиканти отримали більше можливостей для виступів: у великих містах з'явилися перші офіційні рок-клуби (зокрема в Києві та Львові після 1987–88 рр.), дозволилися трансляції на телебаченні. Найяскравішим проявом «легалізації» стали фестивалі незалежного року. З 1986–87 рр. на сцені Київської «Кузні» та інших майданчиках виступали гурти «Воплі Відоплясова» (перший альбом 1988, стиль — панк-фолк) і «Брати Гадюкіни» (Львів, 1988, альтернативний панк зі «суржиком»). Лишається в пам'яті і діаспорний гурт «Оселедець» (Львів–Польща, 1985–90, панк-рок): його творчість була заборонена, але навіть в еміграції він прославив український андеграунд.

Львівський гурт Сад, що сформувався наприкінці 1980-х, став одним із ранніх прикладів україномовного хеві-металу в УРСР. Колектив працював у руслі класичного важкого року, зберігаючи чітку орієнтацію на українські тексти й серйозну поетичну основу. «Сад» не

**мав масштабної союзної дистрибуції та існував у напівандеграундному форматі, однак став помітним явищем львівської сцени, де тяжке звучання поєднувалося з національною мовною позицією. У контексті пізньорадянського періоду гурт можна розглядати як один із перших системних прикладів україномовного "тяжеляка" в Україні.**

**Показовим прикладом регіонального україномовного андеграунду пізнього радянського періоду є херсонський гурт «Криголам». Колектив було створено 1983 року в селі Корсунка Херсонської області під назвою «Посторонним В», з 1984 року — «Ледокол», а згодом — «Криголам». Гурт працював у мінімальному складі (барабани, бас, гітара), поєднуючи хард-рок, ритм-енд-блюз, фолк-рок, елементи хеві-металу та хардкору. У 1986 році музиканти записали свій перший україномовний альбом «Круїз» і надіслали його на конкурс фонограм у Ленінграді. Призового місця гурт не отримав, однак преса відзначила «Криголам» як єдину україномовну групу з УРСР серед сорока учасників конкурсу. Того ж року колектив виступив на фестивалі «Рок-н-Рол Таврійський». Попри відсутність офіційних видань і державної підтримки, «Криголам» став характерним прикладом південного рок-андеграунду УРСР, що формувався поза столичними центрами.**

**Київський гурт Кому Вниз, заснований 1988 року, став одним із найбільш концептуальних україномовних проєктів пізнього радянського періоду. Колектив від початку працював із українськими текстами, звертаючись до поезії Тараса Шевченка, Олега Ольжича та інших авторів національної традиції. У 1990 році гурт випустив альбом «Падая вверх» — назва подана російською, однак сам репертуар виконаний українською мовою. Такий мовний контраст був радше стилістичним прийомом, ніж свідченням російськомовного етапу. У контексті 1988–1991 років «Кому Вниз» закріпили модель україномовного постпанкового та дарк-рокового звучання з чіткою ідейною позицією.**

**Воплі Відоплясова (ВВ), заснований 1986 року, став одним із найяскравіших**

представників перебудовної хвилі українського панку. На початковому етапі це був жорсткий, ритмічно простий, енергійний панк-рок із чітким сценічним гротеском, тілесною експресією та свідомо "неканонічною" подачею української мови — з використанням суржику, фольклорних інтонацій і мовної іронії. ВВ руйнували уявлення про те, якою «має» звучати українська сцена: замість академічної серйозності — карнавал, абсурд, провінційний театр і панківська прямота.

Мертвий Півень, заснований 1989 року, став одним із ключових представників поетичного року пізнього радянського періоду. Колектив поєднував рок-музику з текстами сучасної української поезії, зокрема Юрія Андруховича, Олександра Ірванця та інших авторів. На відміну від панк-хвилі, «Мертвий Півень» тяжів до інтелектуальної, камерної подачі, з акцентом на текст і атмосферу. Фронтмен Міська Барбара сформував образ сценічного інтелігента нової хвилі, що працював із українською мовою не як жестом протесту, а як природним культурним середовищем.

Плач Єремії виник у Львові 1990 року, ще в умовах формально існуючого СРСР. Засновником і вокалістом став Тарас Чубай. Колектив одразу орієнтувався на українську поезію — зокрема тексти Грицька Чубая — та поєднував рок-баладну форму з ліричною, майже бардівською інтонацією. На відміну від агресивного панку чи важкого металу кінця 1980-х, «Плач Єремії» репрезентував інший полюс україномовного року — емоційний, мелодійний і внутрішньо зосереджений, що став важливою складовою культурного переходу до початку 1990-х.

У 1988–1989 роках гурт швидко вийшов за межі київського андеграунду. ВВ стали активними учасниками союзного рок-простору, виступаючи разом із представниками московської та сибірської сцени. 26 лютого 1989 року вони взяли участь у харківському фестивалі «Рок проти сталінізму», де виступали на одній сцені з Гражданская Оборона. Такий собі перетин українського та сибірського панку. Наприкінці 1980-х ВВ також виступали на московських неформальних фестивалях, зокрема «Сырок», що підтверджує їх включеність у загальносоюзний альтернативний контекст.

Важливо, що ВВ не просто співали українською — вони зробили українську мову частиною панк-естетики. Якщо ранні хвилі україномовного року тяжіли до фолк-року чи арт-рокової концептуальності, то ВВ довели, що українська може звучати агресивно, іронічно й вулично. Саме ця зміна інтонації зробила гурт символом культурного зламу кінця 1980-х і перехідною ланкою між андеграундом УРСР та відкритою сценою початку 1990-х.

Віка Врадій стала однією з найпомітніших жіночих постатей української рок-сцени кінця 1980-х. Її творчість поєднувала рок-кабаре, елементи альтернативного року та

**театралізовану подачу з україномовними текстами. Вона вийшла з львівського культурного середовища й працювала в атмосфері перебудовного вибуху, де поєднувалися рок-музика, поезія та міська контркультура. Її сценічний образ був іронічним, гротескним і водночас ліричним, що вирізняло її серед переважно чоловічої сцени того часу. У контексті 1988–1991 років Віка Врадій репрезентує важливий жіночий голос у процесі формування україномовного альтернативного року.**

**Важливу роль у виході рок-музики з напівпідпілля відіграли рок-клуби та локальні організаційні ініціативи. У Харкові рок-клуб сформувався вже на початку 1980-х і став одним із перших структурованих майданчиків в УРСР. У Києві рок-клуб виник у 1987 році, в умовах перебудови, і став центром для нової хвилі гуртів кінця десятиліття. Львів у другій половині 1980-х перетворився на активний осередок фестивального та концертного руху, де україномовна сцена почала звучати публічно. Рок-клуби та пов'язані з ними майданчики не були повністю незалежними, але вони створили мінімальну інфраструктуру, без якої розвиток сцени був би неможливим.**

**Апогеєм 1980-х став фестиваль «Червона рута» (1–4 листопада 1989, Чернівці), присвячений пам'яті В. Івасюка. На цьому фестивалі виступали виключно україномовні колективи: серед ~30 учасників секції року були «Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни», «Кому Вниз», «Зимовий сад» та інші. Сама подія зібрала 49 ансамблів, з яких ~30 були рок-гуртами; на стадіоні пролунали стрічки «Ще не вмерла…», майоріли українські прапори. Фестиваль став символічним кроком до незалежності і масового визнання україномовної рок-музики. Згодом у 1990–91 рр. подібні змагання та концерти в Україні злилися з протестними рухами (наприклад, фестиваль «Вивих» у Львові 1990). Таким чином, 1985–1991 роки можна розглядати як перехід до нової епохи, коли рок в Україні остаточно вийшов із підпілля і став частиною суспільно-культурного процесу незалежності.**

**Наприкінці 1980-х мовна ситуація в українському рок-середовищі залишалася перехідною. Частина гуртів співала паралельно українською та російською, що відображало культурний стан пізнього СРСР. Показовим прикладом є київський альтернативний гурт**

**Колезький Асесор, у репертуарі якого в другій половині 1980-х співіснували тексти різними мовами. Українська з'являлася як свідомий культурний жест, але імперська мовна інерція ще залишалася частиною сцени. Така двомовність характерна для перебудовного періоду, коли україномовний рок уже формувався як окремий вектор, але остаточний злам відбувся вже після 1991 року.**

## Післяслова

**Україномовний рок у СРСР відіграв роль культурної опозиції тоталітарному режиму: вибір української мови та фольклорних елементів був формою ненасильницького протесту проти уніфікації. На відміну від російськомовного року, який подавався як «дозволена естрада» або радянська версія світових трендів, саме український рок виходив із глибших національних устремлінь. 70-ті роки дійсно були періодом цензурного «стагнації» у публічній царині: саме тоді панували ВІА і офіційний поп-фольк, а справжній рок відходив у самвидав і концерти «підпільників». Однак це не означало відсутності творчого руху – навпаки, зародження альтернативних напрямів у рок-музиці та поява нових акцентів (важкий рок, блюз, панк) готували ґрунт для «прориву» кінця 1980-х. Перебудова зняла адміністративні заборони, що й стало передумовою вибуху андеграундної сцени (що, втім, була сформована ще раніше).**

**Рок українською в УРСР не був масовим явищем і не мав централізованої інфраструктури. Він існував уривками — через локальні сцени, студентські гурти, напівпідпільні концерти, магнітофонні записи, фестивалі кінця 1980-х. Часто без студій, без архівів, без офіційної підтримки. Частину колективів пам'ятають лише очевидці, частину — кілька вирізок із газет або згадки в самвидаві. На локальних сценах існувало значно більше колективів, про які збереглося мало інформації або не збереглося нічого.**

**Україномовний рок у радянський період був різним — від фолк-орієнтованих формацій до жорсткішого звучання. Він розвивався паралельно з іншими республіками й не був периферійним явищем. Його просто рідко збирали в цілісну картину.**

**Полтавська рок-сцена почала формуватися наприкінці 1980-х – на початку 1990-х як аматорський рух молоді, що вирізнявся відсутністю офіційної інфраструктури. Лише поодинокі гурти з'явилися у провінційних будинках культури, освітніх закладах чи навіть підвалах. За словами одного з ветеранів, до 1992 року, окрім уже відомого гурту «Угол зрения» (з орбіти Полтавського медінституту), у місті взагалі не існувало жодних груп. Проте ближче до середини 1990-х у Полтаві виникла низка команд найрізноманітніших жанрів. Одними з перших стали «Квентін Дорвард» (1991; згодом – «Одіссея»), що грали хард-н-хеві та класичний метал. У грудні 1992 року в Полтаві створено і «Онейроїд» – альтернативно-роковий гурт із панк- та пост-панковими корінням, який згодом організував багато концертів і фестивалів, став одним із найдавніших і найвпливовіших колективів міста. Паралельно з'явилися менш відомі проекти – екстремально-металевий Zoofagus (brutal death/grind), приймали участь у фестивальних подіях типу "Heavy Sound" у другій половині 1990-х. Zoofagus входив до ядра ранньої полтавської важкої хвилі поряд із Inside та іншими метал-проєктами того періоду. Також туди входила низка панк- та гаражних гуртів: К.Г.Б., Клуб анонімних алкоголіків (КАА), «Епітафія» тощо. Уже в 1993 році, на імпровізованому панк-фестивалі «Майбутнього немає», організованому «Онейроїдом», виступили «Арахнофобія», КГБ, КАА, «Епітафія» та сам «Онейроїд» – це стало першим полтавським рок-фестивалем і першим клубним концертом у місті. Одним із перехідних проєктів став Транс-Формер (заснований 1997 року). Спочатку гурт тяжів до класичного року, але з часом у звучанні з'являються фолк-елементи. Вони стали прикладом того, як локальні музиканти адаптували глобальні тенденції до місцевого контексту.**

**Наприкінці 1990-х у Полтаві з'явився своєрідний творчий осередок – молодіжний клуб «Жовта Субмарина», започаткований журналісткою Інною Снарською. Як згадує один із учасників руху, «музичний рух у Полтаві розпочався з "Жовтої Субмарини", це був приблизно кінець 90-х. Спочатку вони збиралися в приміщенні ТРК, потім — газети "Жовта газета", а пізніше, коли офіційно зареєструвалися, отримали комірку в ОЦЕВУМі. Пізніше ця комірка стала**

**осередком для всіх творчих молодих людей». Ця зустріч-притулок для поетів, бардів та рокерів зібрала широкий спектр талантів: крім «Онейроїда» та «Арахнофобії», туди входили барди Олег Шерстюк (ОШ) і Юрій Коржиков (блюз), дует Наталії Селезень – Юлії Кудлай, етно-рок-гурт Апельсиновое безобразие, проект «Тім» (А. Клименко) та інші. Найбільшу популярність у цій тусовці здобули «Онейроїд» та «Арахнофобія», а також дует Селезень-Кудлай і виконавиця Олена Гаран з гуртом «Канарська».**

**Однак на початку 2000-х «Жовта Субмарина» стала вимирати: майже всі активні учасники по черзі залишили клуб (через шлюби, навчання, переїзди тощо). Багато музикантів продовжили час від часу збиратися вже не як єдина спільнота, а окремими колективами. Мова пісень залишалася переважно російською: за спостереженнями одного учасника руху, «95% молоді спілкується російською або суржиком» і майбутні музиканти виростали на російськомовній рок-музиці. Відомо лише декілька гуртів які робили матеріали українською мовою (наприклад «Незвичайний Такотож», «Майор Пронін», «Трансформер » «Бавовна», «ПсевдонімБ»), тож загалом «полтавська сцена» в ті часи була фактично російськомовною.**

**У 2000-х роках локальна сцена стає більш структурованою і різножанровою. З'являються інтернет та нові впливи (ню-метал, альтернативний рок, металкор), що сприяє росту концертів і утворенню регулярних міні-фестивалів. Так, пост-панк/альтернативу починає грати гурт DMC (Дороги Мёняют Цвет) (засн. 2002), поєднуючи прог-рок та фольклорні елементи. У середині 2000-х активізувався металевий напрям: виникли гурти Phantazmagoria (melodic death metal), CHILL OUT (death metal) Nowhere (death metal), Eclipse (хеві-метал), а також більш сучасні текучки: Sangreal (metalcore), I-Timad (ню-метал з мелодією), Revolt (REVOLVT) (панк/альтернатива/метал), Collaps (металкор), Neidstange (thrash/core), Sideris Noctem (atmospheric black metal), Energ**

**Grinder та Killafucka (noise/grind). Середньовічний метал/фолк був представлений проектом Lunar Onlooker (темний ambience metal, з 1997). Важка сцена становила близько третини активних гуртів середини нульових. Terakt працювали в напрямку грув-металу з впливами Pantera. Гурт існував недовго, але став основою для подальшого проєкту Mosquitos, який рухався в бік альтернативного та прогресивного року.**

**Паралельно наповнювалися інші сегменти: панк-рок і альтернативні форми. Так, полтавський «чистий» панк виник у роботі Rotten Sound (не фінський, а місцевий проект), що грав грубий хардкор-панк. Йому протистояли більш «рокові» панки: Linky, «Червяки», «Насрать!», – всі зі сцени DIY, мінімальним технічним оформленням та соціальними текстами. Також вирізнялися Kidsroom (Kids Room 402) – «гіґі-панк»-гітаристи з дуже молодим складом, що брали участь у «Mazepa-фесті» 2007 року; та Mary Jane – суміш панку й альтернативи.**

**Одночасно міцнішою ставала культурна інфраструктура: у Полтаві почали працювати постійні «рок-сейшени» (вечірки з багатьма гуртами) – зокрема Heavy Sound, Wild Drive, Воронє гнездо, Death Party. Найбільшими концертними майданчиками для місцевих музикантів у ті роки були фестивалі. Наприклад, щорічний Mazepa-Фест (етно-рок фестиваль у Полтаві, заснований 2003 року на Співочому полі в парку «Перемога») зосереджував патріотичну і рок-напрямовану публіку. На ньому виступали як відомі всеукраїнські гурти, так і полтавські колективи (напр. Kids Room 402). В обласних підбіркових турах фестивалю «Червона Рута» (одного з центральних мистецьких заходів України) представники Полтави регулярно пробивалися до фіналів – ці тури були фактично найбільшою сценою, де можна було побачити кращі гурти області.**

**Серед усіх учасників локальної сцени виділялися кілька «ядерних» гуртів, від яких відгалужувалися інші проекти. «Онейроїд» (засн. 1992) – найстародавніший полтавський**

**колектив – записав три студійні альбоми (перший – «Китай у вогні», 1994–95; другий – «Частини тіла», 1998; третій – «Giftstoffe», 2009) та досі є активним (композиції Оксани Дронової з колишнього складу «Колискової Ради» увійшли в творчість «Онейроїда» на зламі століть). У 2004 році «Онейроїд» навіть організував у Полтаві триб'ют-концерт, в якому виступили «Насрать!», «Круті педалі» (від нього пізніше утворилося OTorvald), Rotten Sound, Linky, Червяки та інші місцеві гурти. Колишня колега Дронової по «Колисковій Раді» (яка згодом стала Jam Cherry) – Оксана Дронова – теж залишила слід на сцені: у 2007 році вона долучила до соло-програми гурту «Онейроїд» пісні зі своєї «Колискової» програми «Паперовий світ», а сам гурт «Колискова Ради/Jam Cherry» виступав на місцевих фестивалях як представник альтернативного року.**

**Інший довгожитель полтавської сцени – «Одиссея», котрий у різних складах діяв із початку 90-х (спочатку «Quentin Dorward»). Його гітарист Юрій Коржиков одночасно вів і сольні проекти, були популярні барди (Олег Шерстюк, Наталя Селезень, Юлія Кудлай). З 2005 року на арену вийшов OTorvald – гурт нового покоління, що став першим полтавським колективом, який пробився на всеукраїнський рівень. O.Torvald поєднував альтернативний рок і пост-хардкор, а їх успіх довів, що з полтавської сцени можуть виростати конкуренти кращим київським і львівським виконавцям. Не порушила основний вектор і польова школа полтавської музики: старі учасники «Жовтої Субмарини», наприклад Майор Пронін (панк-рок, пост-панк), що сформувалися у 90-х, продовжували грати в більш сучасному форматі й на початку 2000-х.**

**DIY-ініціатива «Организация поддержки и развития творческой молодежи «Гильдия Тени»» — свого часу головний координатор концертів death metal, black metal, grindcore та іншої екстремальної музики в Полтаві. Спеціалізувалася виключно на важкій сцені; панк-, альтернатива та класичний рок організовувалися іншими колективами самостійно. Лідер та ініціатор — Скілет Макс (реальне ім'я в локальних колах не публікувалося). Збирав склади, домовлявся про майданчики (ДК Залізничників, військовий городок ГДО, клуби), формував ядро полтавської extreme-сцени. Сама відома акція «Воронье Гнездо» («Три часа безудержной музыки»). Майданчик: ДК Залізничників (зупинка «Південний вокзал»). Учасники: Collaps, Rotten Sound, Neidstange, Energrinder, Sideris Noctem (Полтава, gothic/doom-death, засн. 2001), Иллиада, Lunar Onlooker (Полтава, black metal, засн. 1997). Окрім них теж проводились локальні extreme-події: Death Party (клуб «Глобус»), Heavy Sound ( ГДО: Eclipse, Revolt, Zoofagus, KillaFucka), Midautumn Twilight Mysteria, Descent Into the Darkness, серія Alegory of Mind.**

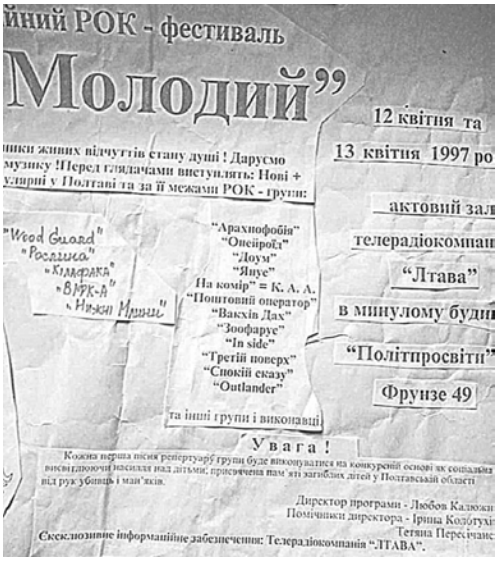
**Окремо варто згадати всі назви гуртів, що фігурують у місцевих афішах та спогадах. Серед них – маловідомі чи нетривалих існувань: Колискова Ради/Jam Cherry (елегантний альтрок, 90–2000-і), Империя (метал-прект), Kids Room 402 (молодіжний панк), Mary Jane (панк/альтернатива), Фреон, Патологоанатом (важкий рок/метал), Генеза (фолк-метал), Ктулху, Ордер на арест (блюз/панк), HashTag (рок-романтика) та ін. На «Mazepa-Фесті» та регіональних етнорок заходах з'являлися гурти Stereometria, Контрабас, Талісман, Арканар – усі з різною мірою**

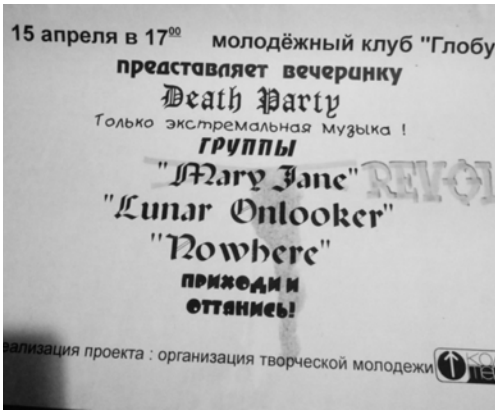
«важкості» звучання. Усі ці назви констатують широту сцени – навіть якщо інформації про них небагато, згадки в афішах та фензінах підтверджують їхню участь у місцевому музичному житті. Берег Бонанзи — заснований на початку 2000-х, відомий фанковим стилем та енергійними виступами. У 2002 році випустили демо-альбом "Пападос". Учасники брали участь у фестивалях Mazepa-Fest, Bar-RokKo та GBOB 2008. Один із засновників, Євген Романенко, створив етно-рок гурт TaRuta. Гурт переїхав до Києва для розвитку кар'єри.

Слід відзначити і субкультурні зібрання: крім вищезгаданих сейшенів, рокери організовували імпровізовані концерти до різних свят чи просто «для себе». Часто це був єдиний спосіб пограти перед своєю публікою: адже, як зазначалося, у Полтаві «ніколи не було рок-клубу чи подібного утворення». Ось чому звичайні «сейшени» (неформальні концерти на кілька гуртів) часом збирали до 8–10 учасників, і принаймні половина з них згодом ставали тими, чиї імена «запам'ятовуються». Відтак полтавська сцена розвивалася здебільшого самодіяльно, спираючись на DIY-культуру.

Полтавська неформальна сцена не мала єдиного «центру» чи постійного рок-клубу. Вона складалася з мережі точок — відкритих, підвальних, паркових і напівлегальних. Саме ці місця формували живу інфраструктуру міста, де збиралися металісти, панки, готи, рокери й усі, хто існував поза офіційною культурною рамкою.

Однією з перших центральних точок 1990-х стало кафе «Інній». Це був безалкогольний заклад із кавою та морозивом, який швидко перетворився на місце зустрічі неформальної молоді. Тут домовлялися про концерти,



обговорювали нові касети, планували поїздки на фестивалі. Пізніше приміщення змінило формат (частина стала «Золотим Фазаном»), але для покоління 90-х «Іній» залишився однією з перших легальних центральних точок сцени.

Паралельно існували вуличні місця — зокрема зона «Фонарь» — одна з найвідоміших точок полтавської метал-тусовки 1990-х. Йшлося не про заклад, а про конкретне місце збору — район біля «Затишку», кам'яний парапет під колишньою дошкою пошани. Це був фактичний центр ранньої неформальної Полтави. Тут збиралися металісти, обговорювали нові касети, мінялися записами. Поруч працювала наливайка «Хвилинка», що додавала місцю характерної атмосфери.

Саме «Фонарь» став першою стабільною відкритою точкою, де сформувалося ядро полтавського метал-середовища. Тут народжувалися гурти, знайомилися музиканти, вирішувалися конфлікти й формувалася ідентичність місцевої сцени. Для покоління 90-х це було не просто місце зустрічі — це був символ початку полтавського андеґраунду

Відкрите Співоче поле в парку «Перемога» стало майданчиком більшого масштабу. Тут проходили концерти, у тому числі «Мазепа-фест», а в перервах — репетиції та неформальні збори. Простір амфітеатру під відкритим небом дозволяв збирати значну кількість людей без клубних обмежень.

Для екстремальної сцени 2000-х ключовим став воєнний городок (ГДО) — Будинок культури на території військового авіаційного містечка. Саме тут проходили metal-події формату Heavy Sound та інші death/black-концерти, організовані «Гильдією Тени». Простір був холодний, жорсткий і технічно обмежений, але саме це створювало

**атмосферу повної андеґраундності.**

**Окремим явищем стала бетонна «Стіна» — простір графіті по дорозі від «кам'янки» до так званої «Каліфорнії». У 1990-х тут з'явилися професійно виконані роботи з метал-тематикою: логотипи й образи Metallica, Napalm Death та інших команд. Для провінційного міста це був нетиповий рівень — масштабні, продумані зображення, виконані не випадковими написами, а повноцінними композиціями. У той час подібні метал-графіті такого рівня були не в кожному обласному центрі. «Стіна» стала візуальним маркером сцени, її публічним символом.**

**Клубна інфраструктура початку 2000-х концентрувалася навколо клубу «22», де проходили «Рок-Удар», великі сейшени й презентації локальних релізів. Для акустики й камерних виступів працював паб «Сто Доріг», а панк-орієнтовані зустрічі відбувалися в підвальному просторі «Легіону».**

**З 2002 року в Полтаві щороку відбувався фестиваль «Рок-Удар», заснований гуртом Транс-Формер. Ініціатива виникла як спроба створити регулярний концертний майданчик для місцевих рок-колективів, насамперед тих, що працювали поза масовим форматом. Фестиваль забезпечував повноцінний живий звук і можливість представити власний матеріал перед широкою міською аудиторією. До 2007 року «Рок-Удар» уже став сталою подією календаря. П'ятий випуск, проведений у лютому 2007 року в клубі «22», зібрав Онейроїд (із презентацією альбому «Lëd»), Дороги Меняют Цвет, Арахнофобія, Транс-Формер, Контрабас. Захід мав інформаційну підтримку та стабільну відвідуваність.**

**У 2008 році фестиваль продовжив виконувати функцію презентаційної платформи для локальних релізів. 28 лютого**

2009 року в межах «Рок-Удару» виступили Транс-Формер, ДМЦ, Арахнофобія, Онейроїд, «Нове покоління», «Майжеколір» та інші гурти. На той момент подія вже свідчила про сформоване середовище полтавської рок-сцени з власною аудиторією та регулярною концертною практикою. «Рок-Удар» виконував роль каталізатора локального руху: тут презентували альбоми, налагоджували співпрацю між музикантами, поширювали незалежні видання. Разом із «Мазепа-Фестом» фестиваль залишався однією з ключових подій року для полтавської неформальної сцени.

Період до 2009 року заклав підґрунтя для подальшого розвитку полтавської музики. Велика частина гуртів 90-х була «ефемерною» – записували лише демо й виступали епізодично, але саме вони створили основу спільноти з музикантів. Усі ці колективи сварилися, мирилися і виступали на різних майданчиках (наприклад, на «Червоної Рути», кемпінгових фестивалях під наметами, регіональних рок-фестах). Найяскравіші «зірки» цього руху – Онейроїд, Арахнофобія, Круті педалі (OTorvald). Паралельно існував Незвичайний Такотож — панк-гурт із менш агресивною подачею. Їхні альбоми «Мішок женьшеню» (2000) та «Скажи собі так» (2002) зафіксували кінець 90-х у більш іронічному, побутовому ключі.

Майор Пронін, а також акустичні дуети – зіграли роль «генераторів» музичної сцени. Багато гуртів зникали, але деякі учасники доростали до наступних проєктів (зокрема учасники «Quentin Dorward» і «Одіссеї» далі працювали у «Майорі Проніні» та інших колективах). Показовим є приклад «Онейроїда»: вони не лише активно працювали в 1990-і, а й організовували концерти та

**фестивалі (перший політизований DIY-фест «Будущего нет» у 1993–1994 роках, згаданий вище), долучали до спільної творчості молоді музикантів (програма «Колискової» 2000-х) і зрештою протривали у сцені понад 15 років.**

**Загалом, вже до кінця 2000-х полтавська рок-спільнота стала доволі еклектичною: близько 30–40% гуртів грали панк/рок, третина – важку музику, решта – альтернативу та експериментальне звучання. Проте через малу інфраструктуру більшість проектів залишалися локальними й швидко розпадалися. Лише кілька колективів (на кшталт «Онейроїда», «Транс-Формер» чи O.Torvald) змогли вибитися на український рівень. Натомість навіть невдовготривалі гурти та випадкові проекти створили середовище, з якого виросли нові, більш стабільні команди наступного десятиліття.**

**Полтавська нерегламентована музична сцена пройшла шлях від розрізнених осередків і підвальних «сейшенів» 90-х до відносно вивіреної інфраструктури початку 2000-х з власними фестивалями та регулярними концертами. На цьому шляху спливли численні гурти – від абсолютно аматорських до доволі професійних. Сцена пережила панк-хвилю, становлення локального метала та появу альтернативних команд, пройшовши через кризу «Жовтої Субмарини» і спираючись на власне самоврядування. У результаті виникли основні "опорні" групи (Онейроїд, Арахнофобія, ТрансФормер, Майор Пронін) та безліч менших, але важливих представників (як «Колискова Ради», «Насрать!», Kids Room 402, «Арканар» тощо). Усі вони – навіть найскромніші за результатом – склали картину полтавської рок-музики тих двох десятиліть.**

# NOFX
# FAT WRECK CHORDS
# ТА УКРАЇНСЬКИЙ DIY

**NOFX – культовий каліфорнійський панк-рок гурт, який ще в 1990-х вперто відмовився підписуватися на мейджор-лейбли, незважаючи на «золоту лихоманку» панку тих років. Натомість фронтмен Майк Буркетт (відомий як Fat Mike) разом із дружиною Ерін Буркетт у 1990 році заснували власний незалежний лейбл Fat Wreck Chords у Сан-Франциско. Цей лейбл від самого початку сповідував DIY-принципи і артист-орієнтовану модель бізнесу. На відміну від жадібних корпорацій, Fat Wreck пропонував гуртам контракти лише на один альбом, справедливі умови і майже сімейні стосунки. «Ми підписуємо наші гурти на один реліз, чесно їх ведемо і дотримуємося обіцянок», – казала співзасновниця Ерін, підкреслюючи, що для них всі гурти як родина. Такий підхід давав музикантам повну творчу свободу: жодних багаторічних кабальних угод чи нав'язування хітів згори, лише "quality over quantity", як любить повторювати Fat Mike.**

**Економічно Fat Wreck Chords довела життєздатність незалежної моделі. У 1990-ті, на хвилі розквіту мелодійного панку, лейбл зростав до масштабу малого імперіуму: продавали понад мільйон платівок на рік, маючи 18 працівників і 4 офіси. До 2009-го каталог Fat Wreck налічував понад 300 релізів – винятковий показник для DIY-лейбла. Серед них – знакові альбоми таких гуртів, як NOFX, Good Riddance, Descendents, Lagwagon, Propagandhi, No Use for a Name, Rise Against та десятків інших. Fat Wreck побудував міцну репутацію бренду якісного**

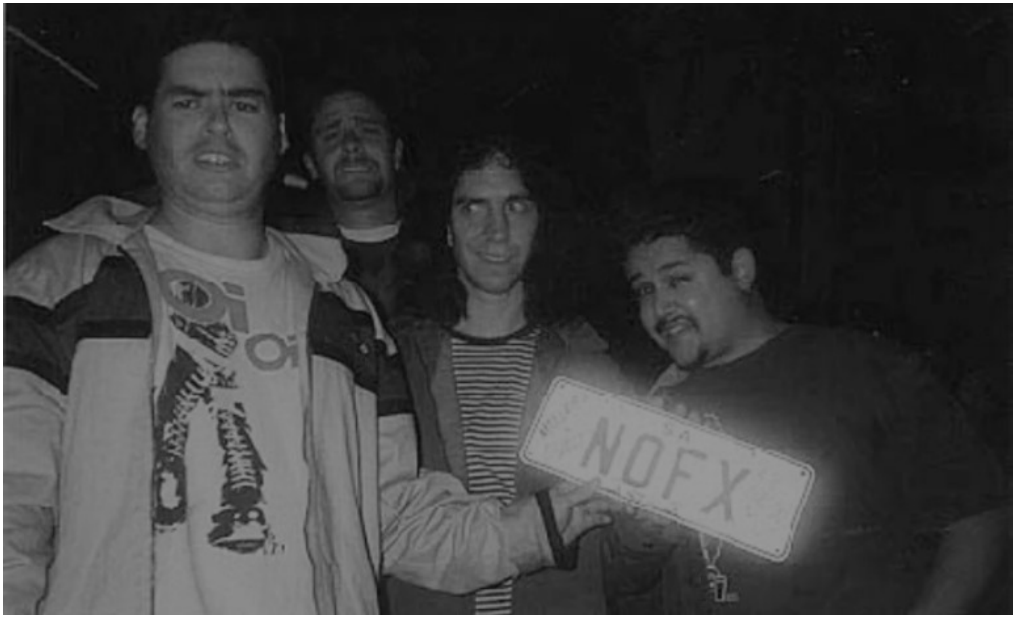
панку і відкрив для світу цілу плеяду культових команд. Важливо, що NOFX усі свої релізи з 2000 року видавали саме на Fat Wreck – після альбому "Pump Up the Valuum" (2000) гурт пішов із Epitaph і «підписався» на власний лейбл Фета Майка. Таким чином гроші від продажів залишалися «в сім'ї» – реінвестувалися у розвиток сцени і молодих артистів, а не осідали в кишенях корпорацій.

Одним із стовпів успіху NOFX стала невтомна DIY-турова активність по всьому світу. Гурт відомий тим, що їздив у ті краї, куди мало хто з західних панків потикався: Південна Америка, Азія, Східна Європа – всюди вони шукали свою публіку. У 2007 році NOFX відправились у авантюрний світовий тур без підтримки мейджорів – ця поїздка лягла в основу документального серіалу "Backstage Passport" на Fuse TV. Ми бачимо, як панки власноруч організовують концерти в Тайбеї, Ріо чи ПАР, імпровізуючи на місці з промоутерами і долаючи безліч проблем – від бюрократії до бійок з неонацистами. Це чистий DIY-дух: турувати всюди, де є фанати, без дорогих райдерів і спонсорів. NOFX традиційно тримають ціни на квитки демократичними, а виступи – неформальними, в дусі справжнього панк-свята для своїх. Мерчандайзинг гурту і лейблу теж побудований незалежно: Fat Wreck має власний інтернет-магазин для продажу платівок і футболок напряму фанам, а кілька разів на рік навіть відкриває поп-ап крамницю "Fat Record Store" з ексклюзивним мерчем та вінілом. Ще в середині 2000-х вони придумали оригінальну фішку для фанатів – клуб "7" of the Month": передплатники щомісяця отримували новий семидюймовий вініл з ексклюзивним матеріалом NOFX (тираж перших 3000 – кольоровий вініл). Це був і фан-сервіс, і хитрий бізнес-хід, який приніс лейблу немало прямих прибутків, оминаючи посередників.

Отже, NOFX і Fat Wreck Chords станом на 2009 – це наочний приклад того, як DIY-етика може поєднуватися з комерційним успіхом без компромісів. Гурт випустив вже 11 студійних альбомів (останній – "Coaster", 2009, на Fat Wreck) і лишається повністю господарем своєї долі. Вони довели, що можна мати світову аудиторію, не підлаштовуючись під мейнстрім. Як сказав сам Fat Mike: "We didn't start this for success, we started it to do something cool... Наше кредо – випускати гурти, які нам самим подобаються, і ми ніколи цьому не зраджували". Ці слова цілком відбивають дух часу – середини 2000-х – коли незалежна сцена протиставила себе глянцевій корпоративній культурі.

Не відставав від світових трендів і український андеграунд. У 2000-х по всій країні виростали дрібні DIY-ініціативи – домашні студії, дистро, касетні і CD-лейбли, створені ентузіастами.

Паралельно з панк-середовищем в Україні вже з початку 90-х працювала метал-інфраструктура, яка будувалася за іншою логікою. Якщо панк тримався на концертах і локальних студіях, то




**метал існував через касетний обмін і міжнародні лейбли.**

**Koka Records став одним із перших зовнішніх каналів для українського андеграунду. Заснований у Варшаві 1989 року Володимиром Наконечним, лейбл видавав українські експериментальні гурти на касетах і CD в той час, коли в самій Україні незалежна дистрибуція фактично була відсутня. Саме через Koka виходили записи Tsukor Bila Smert та інших київських альтернативних проєктів початку 90-х. Це була не масова модель, але це був канал.**

**У метал-сегменті 90-х ключовим механізмом став tape trading. Демозаписи розмножувалися на касетах і розсилалися за кордон. Nokturnal Mortum починали саме з цього формату. Їхні ранні записи виходили через польські та російські лейбли у середині 90-х, що дозволило гурту одразу працювати не лише на внутрішній ринок. Це була модель: не тур по країні, а реліз за кордоном.**

**Наприкінці 90-х з'являються українські ініціативи на кшталт Oriana Productions, які займалися дистрибуцією екстремального металу на території України. Це вже не просто студія, а посередник між локальними гуртами і міжнародною сценою.**

**У 2000-х формується CD-формат як основний. Stellar Winter Records видає дебют Kroda на компакт-диску. Nexsound у Харкові працює з експериментальною сценою і випускає релізи на CD з повноцінною поліграфією. Quasi Pop документує альтернативну музику початку 2000-х через компіляції.**

**Це вже інший рівень — не домашня касета, а фабричний диск із штрих-кодом.**

**При цьому масштаб залишається малим. Тираж 500–1000 копій — це нормальна цифра. Продаж іде через концерти, поштові замовлення, іноземні дистро.**

**Регіонально сцена розподілена. Харків стає центром блек-металу. Київ — осередком експериментальної та альтернативної сцени. Львів тримає фестивальну традицію ще з початку 90-х. Дніпро формує власний метал-кластер. Одеса має хардкор-середовище.**

**Усе це не централізовано. Немає одного "українського Fat Wreck". Є десятки малих вузлів.**

**IndiUk Records (або Indyuk) – лейбл і одночасно студія звукозапису з міста Рівне. Його заснували учасники місцевого ска-панк гурту "Брем Стокер", зокрема Олексій "Льоха" Казанцев, ще у першій половині 2000-х. Брем Стокер стартували як панк-проєкт ще 1996 року, але перший альбом "Не дала" випустили власними силами у 2004-му. Відтоді гурт практично щороку записував новий матеріал і організував власну студію IndiUk Records, де почав писати не тільки себе, а й інших музикантів міста. Фактично, IndiUk став творчим хабом рівненської сцени: Казанцев та Ко своїми руками будували студійку, шукали апаратуру, освоювали зведення і мастеринг. В результаті всі наступні альбоми "Брем Стокер" – "Рокенрол на черепах" (2005), "Стандарт" (2006), "Чисто екологічно" (2007) і концептуальний панк-мюзикл "Як важко працювати у м'ясному відділі…" (2009) – вийшли під маркою IndiUk на CD-R тиражами кількасот копій. Лейбл не мав офіційної дистрибуції: диски розповсюджувалися на концертах, через знайомих або поштою по фанатах. Казанцев навіть пропонував фанам обмін: напиши листа – отримаєш диск за донейшн, по суті випереджаючи сучасний Bandcamp-модель "pay what you want". Таким чином, IndiUk Records сформував невеликий каталог локальної альтернативи. Окрім релізів самого "Брем Стокер", тут записувалися гурти друзів. Приміром, у студії IndiUk робили демо рівненські панки "Діти Підземелля" та psychobilly-гурт "Mystification" із Житомира. Стеріометрія з Полтави, та багато інших. IndiUk Records залишався принципово незалежним: ні спонсорів, ні грантів – лише азарт і DIY-наполегливість. Це класичний приклад локального панк-лейбла формату "зроби сам": своя студія, свої гурти, своя невелика але віддана авдиторія.**

**І тут різниця з NOFX стає очевидною. Американська модель — це одна структура, яка об'єднує десятки гуртів під одним лейблом і працює на великий ринок. Українська модель — це розпорошена мережа студій, дистро і малих лейблів, які існують автономно і часто не перетинаються між собою.**

**Але саме в цьому і її особливість: вона не побудована як бізнес-система. Вона побудована як спосіб існування сцени. Різниця між NOFX і українською сценою в масштабі й структурі ринку. NOFX працюють у країні, де панк може продавати десятки тисяч копій альбому без радіо і телебачення. Навіть якщо реліз не стає проривом, він усе одно входить у великий оборот лейблу. Fat Wreck Chords тримається не на одному гурті, а на каталозі з сотень позицій. Кожен новий альбом додає до цього списку ще одну одиницю, яка працює роками.**

**Український лейбл так не функціонує. Навіть якщо реліз виходить на фабричному CD, тираж обмежений. 500 копій — це нормальний показник. Частина розходиться через концерти, частина — через знайомих, частина залишається на руках у гурту. Повернення вкладених коштів триває довго. Наступний реліз фінансується або з власної зарплати учасників, або з продажу попереднього тиражу. Це замкнений цикл без накопичення великого обороту.**

**У США тур є основою економіки. Гурт може грати по 4–5 концертів на тиждень протягом кількох місяців. Квитки і мерч покривають витрати на дорогу й приносять чистий дохід. У випадку NOFX це ще й світовий туринг. Європа, Південна Америка, Азія. Це означає різні ринки і різну купівельну спроможність.**

**В Україні тур виглядає інакше. Поїздка на 6–8 міст уже вважається повноцінним туром. Часто організатори працюють на межі рентабельності. Частина концертів приносить мінус, який перекривається іншими датами. Продаж мерчу обмежений невеликою аудиторією. Тому економіка тримається не на постійному русі, а на точкових активностях.**

**Метал-сцена в цьому сенсі ближча до міжнародної моделі, але через інший механізм. Гурт може мати мінімальну внутрішню аудиторію, але реліз, виданий через польський чи німецький лейбл, дозволяє вийти на зовнішній ринок. Це не туринг, а дистрибуція. Гроші невеликі, але це дозволяє покрити витрати на запис і підтримувати існування гурту.**

**Таким чином, можна виділити дві різні українські моделі незалежності. Перша — локальна студія і малий тираж, як у випадку панк-ініціатив. Друга — міжнародна кооперація через метал-лейбли і дистро. Обидві не мають централізованого керівного центру. Немає українського аналога Fat Wreck, який би об'єднував десятки гуртів під одним брендом і працював на стабільному ринку. Але є спільна риса. І NOFX, і українські ініціативи працюють із повним контролем над процесом. Від запису до видання. Різниця лише в тому, що в США цей контроль підкріплений великим внутрішнім ринком, а в Україні — ентузіазмом і міжнародними контактами. Українська незалежна інфраструктура не є системою з єдиним центром. Вона складається з окремих вузлів: студій, касетних дистро, невеликих CD-лейблів, фестивалів і регіональних сцен. Вона розрізнена, але функціонує. І саме це дозволяє гуртам існувати без великих компаній і без офіційного шоу-бізнесу. Якщо дивитися тверезо, українська сцена не може повторити модель NOFX один в один. Але вона вже має власний спосіб виживання. Він менш стабільний, менш масштабний, але повністю незалежний від великих структур.**

# АЛІК ОЛІСЕВИЧ: ОСТАННІЙ ХІППІ УКРАЇНИ

**У Львові 1970-х років сформувалася неформальна молодіжна тусовка, поєднана спільним захопленням західною рок-музикою. Одним із центрів цих зібрань став колишній монастирський внутрішній сад – «Святий Сад» – де з 1968 по 1982 рік існувала так звана Республіка Святого Саду. Саме в цій атмосфері опинився й Алік Олісевич (справжнє ім'я Олег Олександрович), уродженець Львова 1958 року, який згодом здобув відомість як львівський хіпі та правозахисник. За інформацією сучасних джерел, і сьогодні він мешкає у Львові і працює освітлювачем у театрі опери. Інтерес до руху хіпі Олісевич виявив уже підлітком після знайомства із радянською пресою 1968 року.**

**Народився Алік Олісевич 10 вересня 1958 року у робітничій сім'ї Львова. У шкільні роки він добре вивчав іноземні мови і слухав радіо «Голос Америки», де почув захопливі розповіді про західних хіпі. У 1968–1969 роках зацікавленість новим рухом поступово переросла у активну симпатію до «дітей квітів». Уже 14–15 років Олісевич подорожував автостопом – наприклад, улітку 1972 року, одразу після акції самоспалення Ромаса Каланти, він разом із товаришем рушив до Каунаса (Литва), щоб познайомитися з однодумцями хіпі. У Вільнюсі їх заарештували і на два тижні помістили до спецприймальника для неповнолітніх, після чого привезли до Львова під охороною – вже тут молодого Олісевича до рук КДБ. Сам він пізніше згадував, що відтоді радянські силовики вважали його «політично невідповідальним» через знайдену у записнику цитату з Баєрлянда.**

**Після повернення з Балтії Олісевич кілька років навчався і працював, але не пішов у вищий навчальний заклад – він відмовився вступати до інституту та відслужити в армії через свої погляди. 1975 року він закінчив Львівське професійно-технічне училище №17. У 1975–1976 роках Олісевич трудився майстром сцени Прикарпатського військового театру, а з 1976 до 1984 року був натурником (моделлю) у Львівському інституті прикладного мистецтва. Від 1984-го – освітлювач (технік зі світлових ефектів) у Львівському театрі опери і балету. Важливим кроком стало перше інтерв'ю Олісевича у 1978 році для югославського музичного журналу Džuboks, яке підвищило його відомість за кордоном. Завдяки розширеним контактам він отримав сотні листів від ровесників зі всього світу, а також познайомився зі своєю майбутньою дружиною –**

громадянкою Югославії.

У Львові 1970-х «неформали» офіційно не реєструвалися, однак їхня спільнота відома як «Республіка Святого Саду» – молодіжне угруповання, що дотримувалося принципів толерантності та західної рок-культури. Їхні зустрічі відбувалися в недоступних для міліції місцях: на сходах Домініканського собору, біля Личаківського цвинтаря (де хіпі розв'язали будівництво надгробного меморіалу Орлятам), а головним осередком став «Святий Сад» – занедбаний монастирський двір у центрі міста. Також у місті популярними місцями тусовки були вірменський дворик та кафе «Вірменка», де неформали слухали західну музику.

Музику здобували в основному нелегально: платівки Deep Purple, Led Zeppelin, The Beatles та інших груп у крамницях СРСР коштували дорого (приблизно 70 рублів) і їх суворо заборонялося продавати. Олісевич із побратимами переписував ці платівки на аудіокасети, дискети, а за нагоди навіть на рентгенівські плівки (т.зв. «кістки»), після чого розповсюджував записи через місцевий «меломанський ринок». Тому формат зустрічей був дружнім і не зовсім ідейно-затятим: як згадував сам Олісевич, гаслом компанії була «вино, футбол, рок-н-рол», а не типовий для Заходу «секс, наркотики і рок-н-рол». Спільне слухання «чорної» музики та дискусії про світові новинки поєднували молодь, і з часом ці зібрання привернули увагу ширшої неформальної спільноти країни.

З початку своєї «недозрілої» діяльності львівські хіпі і сам Олісевич потрапляли під нагляд КДБ. Після повернення з затримки у Прибалтиці влітку 1972 року він відразу опинився у поліції: КДБівці навідалися до його квартири й офіційно «поставили на облік», вважаючи

**«політично неблагонадійним». В одному з допитів оперативник іронічно сказав йому: «Ось ви почали вже займатися політичною діяльністю? – Та за вами всіма стаття плаче!». З того часу за будь-якої нагоди Олісевича могли б притягти до кримінальної відповідальності за «антирадянську пропаганду» або навіть відправити в психлікарню – як згадував він сам, «на вулицю може вийтиш – й одразу туди, в дурдом» (з огляду на знайдені при обшуку ідеологічні книги). У 1979 році хіпі-гурт «Супер Вуйки» (утворений із учасників республіки) отримав погрози арешту, а Олісевич іще 1980 року відбував профілактичні допити.**

**Перший відкритий конфлікт відбувся на відомій демонстрації 20 вересня 1987 року – так званому «фестивалі миру», організованому львівськими хіпі. Близько 30 людей зібралися з плакатами пацифістського характеру, і на одній з локацій правоохоронці намагалися зняти у Олісевича транспарант за пацифістським гаслом. Цей епізод – перша політична маніфестація в Україні часів «перебудови» – привернув увагу дисидентів і засобів масової інформації. Зрештою, неформальна кампанія Олісевича і його друзів спричинила реальний інтерес з боку відомих українських борців за права людини та представників західної громадськості.**

**Олісевич уособлює вплив особистих ініціатив на місцеву субкультуру. Він є автором маніфесту «Історія радянських хіпі. 1967–1987» (написаного влітку 1987 і виданого на Заході), який пояснював ідеологію руху. У 1987 році він також долучився до створення львівського осередку правозахисної групи «Довіра». У такий спосіб рух хіпі дійсно перетворився з простої молодіжної тусовки на активний культурно-суспільний феномен. Олісевич не стверджує, що був «організатором» усіх подій – втім, він став своєрідним символом львівського руху: про нього писали у самвидаві, увічнили у фольклорній прозі тощо. У подальшому (наприкінці 1980-**

**х і далі) його досвід надихав нову рок- та правозахисну хвилю у Львові, хоч пряму масову співтворчість Олісевича з музикантами підтвердити складно.**

**Хвиля хіпі охопила СРСР наприкінці 1960-х – аналогічні неформальні рухи були й у Москві, і у Києві, і в інших великих містах. Проте українські хіпі відрізнялися деякими особливостями: у них було тісне перетинання з національно-патріотичними рухами і українською інтелігенцією, що відрізняло їх від аполітичних та більш побутових західних однолітків. У радянських умовах і міські гіпі, і «степові» (на кшталт кремлівських чи кавалерійських) зазнавали однакового тиску системи. Як згадує сам Олісевич, радянська влада усюди трактувала хіпі як «воріжу культуру» – довговолосих інфантилів, які слухають рок, однак за необхідності неповнолітніх могли навмисно карати або залякувати. Завдяки цьому увесь рух залишався фактично під контролем КДБ і міліції, відрізняючись від «розкутих» субкультур Заходу хіба що впливом ідеологічного підтексту періоду перебудови.**

**у 1970–1980-х роках українські хіпі формувалися в умовах постійного тиску з боку держави. Судова та позасудова опіка КДБ, арешти поїздок і демонстрацій показують: життя «дітей квітів» у СРСР було зірвано реальним переслідуванням. Історія Аліка Олісевича – один з документальних прикладів цього явища: він жив як хіпі у Львові під спостереженням системи, проте залишив по собі слід у культурі та дисидентстві. Сьогодні ці події мають історичну цінність саме як свідчення того, що навіть в умовах репресій молодь шукала свободи й альтернативних ідей – і в цьому сенсі Олісевич є одним із фактів цієї «килимової бомби» невеликої спільноти.**

# ТЕАТР «АРАБЕСКИ»

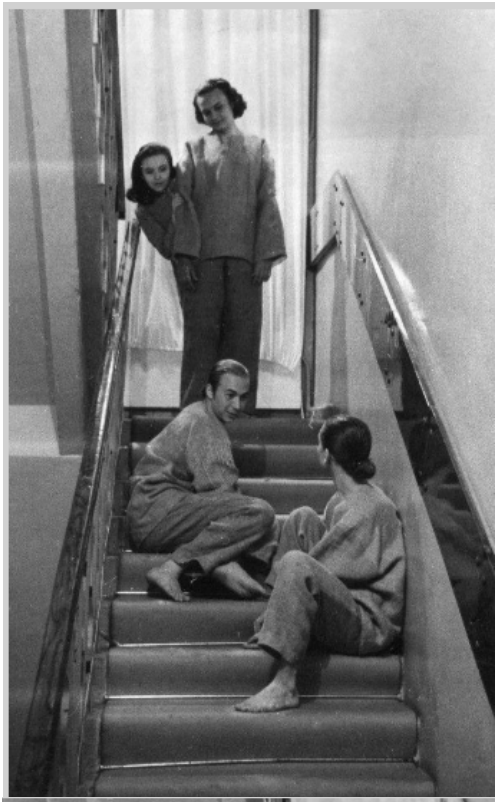
**У Харкові на початку 1990-х сформувалася потужна незалежна культурна екосистема: жива рок-сцена (з гуртами на кшталт «Мертвого півня»), літературні середовища, альтернативні арт ініціативи. Саме в цей час і виник харківський Театр-студія «Арабески». Колектив засновано 1993 року студентами театрального відділення Харківського інституту мистецтв під керівництвом режисерки Світлани Олешко. «Арабески» з самого початку був недержавним, самостійним проєктом – власної сцени у колективу не було, тож вони виступали на орендованих майданчиках або в нестандартних локаціях. Це відповідало загальній логіці харківської DIY-культури: автономність і самофінансування дозволяли творити поза офіційною системою. Колектив став органічною частиною місцевого андеграунду – вони поєднували у роботі вплив літературного авангарду і енергію рок/альтернативної сцени.**

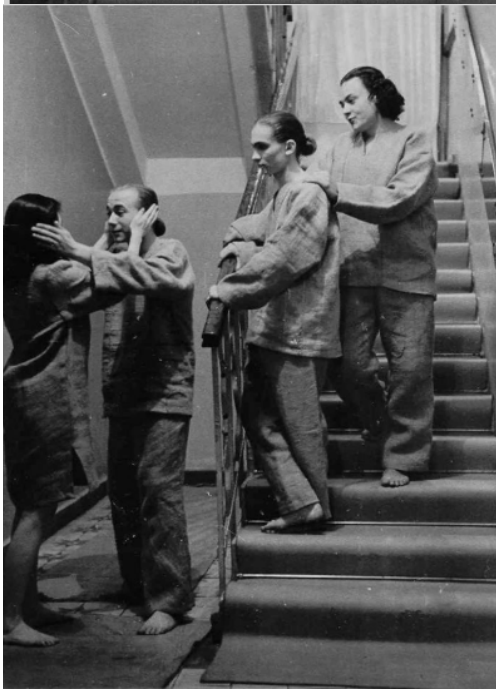
**Заснування «Арабесок» відбулося 1993 року. У джерелах це фіксується достеменно: «театр-студія „Арабески“ заснований 1993 року студентами театрального відділення Харківського інституту мистецтв». Молодому колективу через відсутність матеріальної бази притулок**

надали в Харківському літературному музеї, який став їхньою «резиденцією» у перші роки. Перші роки «Арабесок» більше уваги приділяли лабораторній роботі над формою, ніж регулярним публічним виставам. Зачитування віршів представників так званого «розстріляного відродження» (заборонених у радянські часи) було однією з перших експериментальних форм театру. Згодом, близько 1997 року, концепція змінюється – колектив починає активно працювати над репертуаром і виїжджати на гастролі.

Перші публічні вистави «Арабесок» також пов'язані з цією діяльністю. У репертуарі колективу 1990-х – постановки за творами української класики й сучасних авторів: у 1993–1995 роках це були вистави за творами Миколи Хвильового, Василя Симоненка, Григорія Сковороди тощо. Локації показів були досить різноманітні: від камерних залів до громадських просторів. До початку 2000-х театру так і не вдалося отримати власного приміщення – «впродовж 15 років діяльності ми не знайшли для свого театру місця в Харкові». Навпаки, «Арабески» шукали форми бути завжди проектом: наприклад, 2008 року було відкрито «Театр 49-ти» – міні-сцену на 49 глядацьких місць, що дозволило обходити формальні обмеження на розмір театральних актових залів. Ця ініціатива показує характер проєкту як мобільного та гнучкого: постійна сцена «Арабесок» так і не мала.

Концепція «Арабесок» поєднувала роботу з текстом, музику, театралізацію й несподівані сценографічні рішення. Вистави були перформативними: часто це були концертно-театральні проєкти або документально-соціальні перформанси. Уже в пресінтерв'ю 2008 року Олешко пояснювала, що «Арабески» прагнуть насамперед зустрічі





**глядача з актором, ставлячи форму експерименту і колективну роботу над текстом вище за солістичні рішення. У репертуарі театру – багато музики: наприклад, кілька вистав за творами сучасного поета Сергія Жадана (зокрема мюзикли «Веселого Різдва, Ісусе!» 2002 року та «Радіошансон» 2007 року) супроводжувалися живим рок- чи електронним акомпанементом. Театр також сам продюсував музичні проекти: у 2008 році «Арабески» сприяли запису альбомів харківського гурту «Мертвий півень», організовуючи концерти й випуск дисків.**

**Драматургія проєкту була міждисциплінарною: «Арабески» ставили класичні текстові композиції і разом з тим експериментували з авангардними формами. Вони зверталися до сучасних літературних авторів і водночас ставили документальні постановки та акції – наприклад, серію перформансів у тюрмах Харкова і Львова, або постановку «ЧОРНОБИЛЬ™» у співпраці з українськими та європейськими колегами. За словами критиків, театр піднімав табуйовані теми (Голодомор, Волинська трагедія, Чорнобиль), які майже не зачіпали державні трупи, і робив це в нонконформістській формі. Ключовим було розкриття тексту через гру акторів, а не через традиційне «містобудування»: О. Олешко наголошувала, що «театр існує для того, щоб глядач зустрічався з актором».**

**Кістяк «Арабесок» становили самі засновники – режисер і керівниця Світлана Олешко та актор Михайло Барбара (лідер гурту «Мертвий півень»), який був і співзасновником проєкту.**

**Розклад театру 2000-х років включав також акторів Наталію Цимбал, Валерію Полянськову, Павла Савельєва, Олександра Задачіна та інших. Наявні дані про склад досить уривчасті; відомо, що кожна вистава відбувалася як спільна праця трупи. Самі учасники наполягали, що «ми називаємося саме театром ‹Арабески›, а не театром Світлани Олешко» – театр для них завжди був колективним мистецтвом. Поряд із цими фігурами «Арабески» співпрацювали з представниками харківської альтернативи (наприклад, тексти С. Жадана, музика сучасних гуртів) і залучали до постановок митців суміжних сфер (співаків, поетів, художників). За доступними даними, ключовими залишаються імена Олешко та Барбари, але точних біографічних відомостей про інших учасників майже немає.**

**«Арабески» перебували на стику музичної, літературної та театральної субкультур. З одного боку, їхня авангардна методика та молодіжна енергія вписувалися в рок-клубну традицію Харкова – зокрема завдяки участі Барбари та тісним зв'язкам з гуртом «Мертвий півень». З іншого, театр перетинався з літературними читаннями та «артефактними» акціями; так, вони реалізовували проєкти, схожі на поетичні перформанси, але в театральному форматі. О. Островська-Люта, арт-менеджерка, відзначала, що «Арабески» починалися зі студентських експериментів з поезією розстріляного відродження – явищем, яке стало одним із визначних культурних проєктів Харкова 1990-х. Водночас порівняно з традиційними літературними або театральними заходами колектив був більш політично зарядженим і провокаційним. Порівняно з іншими незалежними ініціативами «Арабески» вирізнялися інтенсивною міждисциплінарністю: у їхніх роботах зливалися жива музика, текст і перформативні дії. Цей проект ніяк не можна назвати «єдиним» чи «першим», але він чітко входив до пулу важливих**

**харківських незалежних ініціатив 1990–2000-х, що працювали без державної підтримки і для неакадемічної аудиторії.**

**«Арабески» переважно висвітлювалися в альтернативних медіа та інтерв'ю-форумах. У «лівіших» виданнях і блогах з'являлися репортажі та відгуки на деякі постановки: наприклад, в одній із статей 2008 року в «Україні Молодій» учасники театру розповідали про свої нові проєкти (від «Радіошансону» до запуску «Театру 49»). Проте масштабних критичних оглядів у провідних театральних газетах чи національних журналах знайти не вдалося. Це відповідає їхній неформальній природі: «Арабески» більше сприймали в неакадемічній тусовці та серед фанатів експериментального театру, аніж у традиційній «театральній публіці». Що стосується конфліктів з офіційною театральною системою, то прямих свідчень такої ворожості виявити не вдалося – колектив діяв переважно на паралельних сценах і не конкурував із державними театрами в традиційному розумінні.**

**До кінця першого десятиліття 2000-х театр «Арабески» лишався активним і стабільно працюючим проєктом незалежної сцени Харкова. За наявною інформацією, він має постійну, хоч невелику аудиторію поціновувачів альтернативного театру. Колектив продовжує випускати нові постановки, співпрацювати з музикантами та поетами, залишаючись автономним і самоорганізованим. У підсумку «Арабески» відіграють роль одного з яскравих виявів харківського DIY-театру: вони демонструють, що навіть без державної підтримки можна вести міждисциплінарну експериментальну діяльність. Як зазначала О. Островська-Люта, для Харкова 1990-х рр. проєкт «Арабески» разом із низкою інших саморобних ініціатив став важливим свідченням того, що «українське мистецтво може бути сучасним, актуальним, прогресивним».**

**Пасля распаду СССР у Беларусі ў сярэдзіне 1990-х пачалася падпольная панк/хардкор-рушаніна. Гэта было складанае і неабазначанае час — «90-я былі складаным часам... Развалілася краіна, з'явіліся сотні аб'яднанняў і проста разно¬ўвяшчынных фрыкоў. Усе чацвяртага чакаюць перамен», — успамінаюць удзельнікі сцэны. Менавіта тады ў шматлікім «балотным» сугучным нефармалізме (рок, метал, скіны) узнікла патрэба адказна абвесціць пра свае погляды. Як кажуць самі «піяне¬ры» беларускай анархапанк-сцэны, «з'явілася жаданне адкрыта казаць пра тое, што нам не падабаецца — пра міліцыю, фашызм, чыноўнікаў… Так і паўстаў наш панк-рок. Мы хацелі быць шчырымі і з сабой, і з сусветам».**

**Да канца 1990-х вызначыліся першыя згадкі пра арганізаваную сцэну. Напрыклад, гурт Deviation з Гродна, заснаваны ў 1993 г., лічыцца «самым значным элементам беларускай DIY-панк-культуры». Яго песні (у асноўным на беларускай мове) кідаліся ў вочы беларускага грамадства, крытыкуючы фашызм і Лукашэнку. Не менш важна, што Гродна – горад на самай мяжы з Польшчай – акумуліраваў заходні досвед: адтуль прывозілі польскія фэнзіны і змыкалі сувязі з замежнымі панкамі.**

**У Мінску стымулёўскім храпаценьнем стаў Hate to State (H82ST8) – анархапанк/краст-гурт з адкрытай лірыкай і энергетыкай. Як адзначаюць назіральнікі, яны пачалі граць яшчэ ў 1997 годзе і ў 1998-м выдалі дэма-касету з кароткімі, але поўнымі злосці песнямі: «Ненависть», «Убей Меня», «Всё, что я вижу — я ненавижу». З іх з'яўленнем у сталіцы фармавалася ядро чалавек, хто пачаў інтэнсіўна ўнікаць у ідэі анархізму, straight edge і вегетарыянства. Іншымі словамі, «Hate to State прарываў Мінск пад небасхіл нашай сцэны» – гэта прыўток энергіі з замежжа і знутры горада, які далі карціну новай субкультуры.**

## Гурты-лігі: Mister X, H8TS, Contra La Contra, Deviation і інш.

Асноўныя гурты DIY-сцэны, якія сталі культавымі ў 90-х – 00-х, можна пералічыць як «панк-бункер». Акрамя ўжо згаданых, вылучаюцца Contra La Contra (Гродна) — жаночы анархапанк-гіч з моцным палітычным пасылам і ўрыўным вакалам вакалісткі Сашы (Сані). У яе рэпертуары былі «ільяністыя» заклікі («Из черной резины сделана власть», «Плохие девочки выбирают свободу» і інш.), якія гучалі як гімны антыфашызму. Пачынаючы з дэма 2001 г. і студыйнага альбома 2002 г. «Ни слова о политике», Contra La Contra хутка сталі папулярнымі і за мяжой, хаця іх канцэрты амаль ніколі не заканчваліся па плане – міліцыя пастаянна разганяла публіку ў залах. Як прыгадваюць удзельнікі сцэны, касета Contra La Contra «несла такі моцны палітызаваны пасыл, чаго ў беларускай панк-сцэне да гэтага яшчэ не было».

Не менш важнымі былі іншыя мясцовыя гурты. Так, побач з Deviation існавалі «Twin Pigs» (Івацэвічы) – вядомыя сваімі працяглымі жыватворнымі выступамі — і брэсцкая "Сумасшедшее Небо" (песнямі, падобнымі па тэкстах на «ГрО¬б» і Mongol Shuudan). Яны ўсім складом лічылі сябе панкам, нават калі па музыцы больш нагадвалі «Граждасцкую абарону». Увогуле, па ацэнцы анархічных аглядчыкаў, менавіта такія гурты як Deviation (Гродна), Hate To State (Мінск), Twin Pigs (Івацэвічы), Contra La Contra (Гродна) набылі вядомасць ужо ў 90-х.

Фармаванне сцэны было часткова «сквотавым»: першыя канцэрты часта ладзілі ў закінутых будынках або "сквотах". Напрыклад, у Гродне старыя закінутыя дамы паміж Замкам і драмтэатрам служылі мясцовой «арэнай» для DIY-канцэртаў. У Менску значна спрыяла латэнтнаму руху сетка незалежных клубаў і перапіскі: нават калі афіцыйныя канцэрты забароненыя, фанаты памінутку абменьваюцца запісамі, фэнзінамі і распаўсюджваюць інфармацыю самастойна.

У пачатку 2000-х узрасла новая хваля. З Мінска выйшлі Appleshout (хардкор/трэш-

панк пра палітыку і жывёл) і Face Forward (фаст-хардкор). У Гродне з'явіўся проёкт «Містер Х» – першы беларускі Oi!/streetpunk-гурт (заснаваны ў 2003 г.), які сам пазіцыяную сябе як SHARP (антырэйсісцкая скінхэдская сцэна). Містер Х зрабіліся папулярнымі ў польскай і ўсходнееўрапейскай недзяржаўнай тусоўцы (звані «флагманам беларускай вулічнай музыкі»). З гэтай групы, хаця яны афіцыйна спяваюць пераважна па-расейску, гучалі шматмоўныя пасылы: у іх дыску заглушаныя песні на расейскай, англійскай, польскай і нават беларускай. Адзначым ключавыя групы сцэны ў спісе:

• Hate to State (H82ST8) — мінскі анарха-панк/краст (з 1997 г.), адны з першых прадстаўнікоў сцэны. Дэма 1998 г. змяшчала кампазіцыі «Ненависть», «Убей меня», «Я ненавижу усё».

• Deviation — гродзенскі DIY-панк гурт (1993–2009); прайшлі шматлікія фэсты, выступалі ў Польшчы. Прапаноўвалі «сумесь панку і хардкору, з лязецістымі крытыкамі ўлады».

• Contra La Contra — гродзенскі анарха-панк з жаночым вакалам (2000–2002). Яе песні («Ни слова о политике» і інш.) сталі магутным палітычным пасылам у беларускай тусоўцы.

• Mister X — вулачны Oi!/streetpunk з Гродна (заснаваны 2003). Гурт адкрыта антырасісцкі (SHARP), іграе на шматлікіх сцэнах Польшчы, Літвы, Расіі. Натхняліся брытанскімOi! (The Business, Cock Sparrer).

• Іншыя: Scum Out, Twin Pigs, Баста Баста, Антыглабалізатар, Left Hander, Без намордніка і г.д. — усе яны ўвасаблялі жаданне падкрэсьліць DIY-фронт і грамадзянскую пазіцыю супраціву.

## DIY-ініцыятывы: фэсты, сквоты, зіны, лэйблы

Адзін з прынцыпаў руху – DIY (Do It Yourself) – азначала «рабі самастойна». У Беларусі гэта праявілася дзясяткамі ініцыятыў: самаробныя канцэрты, фэсты, зіны, дыстрыбуцыі і нават

**лэйблы. Найбольш адметная акцыя – серыя антыфашысцкіх фэстаў «Раздавім фашысцкую гадзіну»: першы канцэрт адбыўся яшчэ ў 1995 г.. З таго часу, незважаючы на забарону ўладаў, анархісты і панкі часта ладзілі падобныя мерапрыемствы ў нелегальным фармаце. Са з'яўленнем сцэны ўзніклі і самвыдаты: як падлічыў даследнік, «з канца 90-х да пачатку 2010-х выпускаліся дзясяткі розных зінаў па ўсёй Беларусі, пікавы перыяд – сярэдзіна нулявых». Найбольш вядомы зіны – Rebel Desire, «Вредина», «Вясковыя могілкі», Don't Panic, Xerotica, Defect in Industry, Tryznas Kefiras, I Love Zombie. У іх друкавалі не толькі рэплікі гуртоў, але і артыкулы пра анархію, экалогію, правы жывёл, рэцэпты жыцьця ў барацьбе (з гэтага ўзору – інструкцыі па вырабе «кактэля Молатава», як адмовіцца ад арміі і г.д.).**

**Прадукцыю DIY-руху (касэты, банды, адзенне) шырылі праз асабістыя «дистрыбуцыі» і нізкаварыянтныя лэйблы. У Менску і Гродне ствараліся самаробныя лэйблы: No Manipulation, ZB distro, Personal is Political, Gus Rec. (Менск), а таксама Skid row distro (Мінск) і 77 distro (Гродна). Яны злучалі розныя рэгіёны праз абмен дыскамі і фэнзінамі. Успамінаюць, што ў 90-х «інфармацыі ў той час было мала, каб даведацца што-небудзь, мы пісалі лісты ў Еўропу, Японію, Штаты… да нас пачалі прыязджаць хлопцы з іншых краін, якія дзяліліся сваімі ведамі». Так адбываўся сапраўдны DIY-абмен: з Магілёва, Брэс-та ці Гродна залічваліся карэспандэнты ў Польшчы, Літве ці Украіне, якія перасылалі адзін аднаму зіны, флаеры, мясцовыя запісы. Познім, калі інетавая эпоха толькі прыходзіла, гэтае «ўручную адрасаванае» становілася сувязнюнай жылай.**

**Вось асноўныя DIY-ініцыятывы Беларусі тых гадоў:**

**• Фэсты: «Раздавім фашысцкую гадзіну» (з 1995) — антыфашыстычныя канцэрты з удзелам мясцовых панкаў. «Зелёны Шабаш» (2002) — экалагічны фестываль падчас кампаніі «Экасупраціў», перарваны АМАПам.**

**• Сквоты: напрыклад, у Гродне канцэрты ладзіліся ў закінутых будынках ля замка; талерантны Бялостоксі «сквот De Centrum» прымаў беларусаў у Гродне, перадаючы ім найноўшыя фішкі польскай сцэны.**

**• Зіны: Rebel Desire, «Вредина», Вясковыя могілкі, Don't Panic (1999 Менск), Left Hander (2000), Рэбра жорсткасці (2000) і інш..**

**• Лэйблы/дыстрыбуцыі: No Manipulation, ZB distro, Personal is Political, Gus Rec., Skid row, 77 distro.**

## Сацыяльны і палітычны кантэкст

**Беларуская DIY-сцэна была глыбока ўвязаная з палітычнай атмасферай. Краіна, якая не ўступіла ў шэнген, не дае свабоды сходаў: «увага да палітычнай сітуацыі ў Беларусі (агульнакрэсцы, тэндэнцыі …) не толькі памяншае шанцы развівацца, але нават вымушае гэтага панк-культуру кансалідавацца і максімальна палітызавацца». Менавіта так і атрымалася: у Беларусі забаронена ладзіць канцэрты без дазволу вышэйшых органаў. Калі такія мерапрыемствы праводзяцца, іх разганяюць міліцыя і АМАП, а непажаданую літаратуру (фэнзіны, БДСМ-або фінкультыты «падпольных») забіраюць як «прапаганду гвалту». Удзельнікаў фіксуюць на камеры ці выклікаюць у КДБ на размову «па месцы працы/вучобы». Аднак такая «цэнзура Крайняй Беларусі» прывяла да эфекту ўмацавання: практычна кожная група ўхілялася ў самакіраванне, парушаўшы інструкцыі. «Не існуе ніводнай групы, у якой не было б песні супраць улады і дзяржавы», — піша артылерыйская агучка сцэны. Песні пра «атмасферу знішчэння» ўключалі заклікі «не плаці падаткі, разбурай межы, не ідзі ў армію, будуем барыкады, змагаемся!».**

**Большасць беларускіх панкаў і груп належыць да леванебяспечнай (ані)ідэалогіі. Як яшчэ**

называецца беларуская сцэна, яе актывісты маюць непасрэдныя сувязі з Арганізацыяй Анархістаў Беларусі (ФАБ) — дэцэнтралізаванай сеткай груп і ініцыятыў. Яна не мае лідэраў, але вузлоў: так, пералікі знаёмых DIY-гуртоў (Deviation, Hate To State, Twin Pigs, Contra La Contra) суправаджаюцца тлумачэннем, што яны «быў вядомымі анархапанкі». У акцыях ФАБ (напрыклад, антыімперыялістычных дэманстрацыях «Чарнобыльскі шлях 2001») часта ўдзельнічалі менавіта панкі. Ананімна, але таксама вядома: на «ЛГБТ-прайдзе 2001» у Мінску анархісты і панкі дапамагалі прайходзіць першую гей-парадную дэманстрацыю. Адна з буйных экалагічных ініцыятыў — «Экасупраціў» — правяла мітынгі і нават фестываль «Зялены Шабаш» 2002 г., які быў сарваны сілавікамі. Такім чынам, DIY-панк сцэна спалучыла як музычную, так і грамадскую барацьбу за адмену жорсткіх грамадскіх парадкаў.

На гэты фон глеба «ангельскага» гумару і філасофскага панку не страцілася. У стваральніцкай публіцы студэнты і рабочыя ўпіхвалі ў лірыку жарты пра разбурэнне межаў, сатырэлі Лука¬шэнку («Lukaschenko … Uber Alles», першы альбом Deviation 1996 г.) і прымяркоўвалі рытуал падпольным канцэртам. Увосень 2009 г. нават выйшаў 4-ы альбом Deviation «Чарговы дзень пад акупацыяй», вельмі крытычны да Арміі і МУС, са словамі пра асуджэнне палітвязняў.

## Сувязі з суседзямі

Беларускі DIY-рух заўсёды шукаў кантакты праз мяжу – і яны зразумела існавалі. Па-першае, геаграфія стварае «мост» да Польшчы і Балтыі. Як адзначаюць аналітыкі, «блізкае размяшчэнне Польшчы з яе традыцыямі супраціву, самвыдавецтва і панк-культуры» паспрыяла пашырэнню DIY-панкаў у Заходняй Беларусі. Так, гурт Deviation паспеў зацвердзіцца не толькі дома, але і на польскім фэсце Basovišča (удзельнічаў у Basowišča-98, атрымаў гранд

**Basowišča-99). У канцы 90-х – пачатку 2000-х ён шмат канцэртаваў у Польшчы і Расіі, што яшчэ больш звязала беларускую сцэну з еўрапейскім андэграўндам.**

**Менскі Mister X, дзякуючы польскаму паходжанню арганізатараў (франтмэн Ігар Банцэр належыць да польскай меншасці), пастаянна ладзіў канцэрты і туры ў Польшчы, Літве, Латвіі і нават Заходняй Еўропе. Польскія выданні ўхвальваюць Mister X як «самых вядомых беларускіх панкаў». Узаемная пісьменная сувязь і асабістыя гасцявыя абмены (лісты, смаколікі, сувеніры) служылі злучнай ніццю. У 90-х «калі Інтэрнэту не было, інфармацыю перадавалі з вуснаў у вусны: бралі ручку і пісалі ў Еўропу, Японію, Штаты: "Hi Filip", "Cześć, Wojtek", – перапісваліся і перасоўвалі свой фэнзэйн». Гэтая рукапісная сетка дапамагала сцэне атрымаць замежны досвед, калі у 2002-м масты ўжо выразна наладзіліся (былі з'езды, фестывалі, сустрэчы).**

**Што да Расіі і Украіны, то туды нашы гурты ездзілі пераважна з улікам візавых складанасцяў. Як кажуць назіральнікі: «Беларусь не ўваходзіць у Еўразвяз і Шэнген, грамадзянам патрэбны візы, плюс нізкія заробкі — дзве галоўныя прычыны, чаму мясцовыя гурты звычайна гастралююць у Расіі і Украіне, а заходнія — адпаведна прыязджаюць з гэтых краін». Таму шмат канцэртаў адбываліся ў Маскве, Кіеве, Варшаве, аднак захадны кантынент быў даступны радзей. Нягледзячы на гэта, беларускія панк-ідэі пранікалі ў уласна ахоп. Зірну на ўспаміны тых, хто ездзіў: «Нашы чалавекі вярталіся з Масквы, распісваюць акцыі, плакаты, плякаты. У Менск прыходзілі сябры з Украіны, прывозілі свае рэлізы, так паступова росла супольнасць». Сярод сяброў па сцэне былі і Літва/Латвія: гурты з Мінску і Гродна на Усходнюю Еўропу 2000-х кажуць, што мелі дастаткова кантактаў на «Балтыцы» (грыфуппа адначасовае выступленне з латышамі). Але 2000-я асабліва пашырыліся на Польшчу і Украіну, паколькі ў гэтых краінах DIY-тусоўкі дзейнічалі дэманстрацыйна актыўна (напрыклад, мастакі з украінскага хардакор-руху**

нават выдавалі зім які называўся «Nashi»).

## Выкарыстанне мовы

Адметнай рысай беларускай DIY-сцэны было шырокае выкарыстанне беларускай мовы ў тэкстах і выданнях. Як высветліў нядаўні аналіз, «амаль кожная» пачатковая панк-група канца 90-х – пачатку 2000-х мела хаця б адну песню на беларускай. У песнях Deviation беларуская мова пераважала. Некаторыя тэксты былі нават амаль цалкам па-беларуску (напрыклад, «Твой бацька – фашыст» – частковы пераклад песні групы "Телевизор"). Досвед паказаў, што ў субкультуры беларускую ўспрымалі як мову супраціву (адсюль яе «пратэстная» аўра).

Тым не менш, асноўная «масавая» аўдыторыя беларускага DIY разумее рускамоўную лірыку. Таму руская мова шырока выкарыстоўвалася ў захавах гуртоў, зноў жа ў лэйблах, фэнзінах, запісах. Па словах самога Mister X, хоць яны часта спявалі па-расейску, у іх прынцыпова шматмоўныя выпускі: трэкі суправаджаюцца перакладамі на польскую, беларускую і ангельскую. Гурты, звязаныя з увядзеннем экстрэмальных ідэй (анархавегетарыянства, праваабарона), часам уключалі ў артыстычныя матэрыялы і беларускамоўныя часткі менавіта для таго, каб падкрэсліць «адрозненне» ад рэжыму.

Нарэшце, англійская мова з 2000-х уплывала па меры росту сувязяў. Некаторыя гурты і лэйблы пачалі пісаць зінкі або анатацыі па-ангельску (каб мець міжнародны ахоп). Напрыклад, альбомы Mister X і іншых гуртоў суправаджаюцца тэкстамі на ўсіх трох мовах. Адметна: акурат «зямельная» актыўнасць сцэны супала з інтэграцыяй з Захадам – калі ў некаторых зінах з'явіліся папулярныя артыкулы накшталт DIY у ЗША, у Беларусі ўжо былі аўтары і

перакладчыкі, здольныя чытаць іх у арыгінале.

## Музычныя і візуальныя ўплывы

Сцэна Беларускага DIY-панку інтэгравала ў сябе шмат музінскіх стыляў. Адным з асноўных уплываў была хардкор-традыцыя Паўночнай Амерыкі і Еўропы: Savage Republic, Minor Threat, RATM і іншыя – усе яны чуліся ў шаленых рытмах мясцовых хардкор-каманд. У 90-х сюды таксама прыходзіў эффект Grunge-90 (Nirvana, L7) і келих Punk-hardcore; многія гурты перасякаліся са студэнцкім эмо/панкам (напрыклад, Мінск, дзе доўгі час усе «тасцявацца» з Blink-182 і Offspring). Другой буйной плынню стаў крэст-панк (crust), найпрынцыповы «самы просты, але найбольш палітызаваны» паджанр. За кошт падобных настрояў першыя беларускія панк-гурты (Scum Out, «Тяжелые последствия», Антыглабалізатар) ўзялі шмат ад краст-гару, хаця апынуліся шырэйшымі па фармату. Наступнымі былі Oi! і Streetpunk – пераемнікі старой скінхэд-культуры. Першы беларускі Oi!-стылізатар Mister X адразу абраў лінію «культурнага шкінеаджыстаў»: уласныя натхненні яны шукалі ў The Business, Cock Sparrer, Oxymoron і брацкіх польскіх андэрграўндах. Менавіта гэты «скінхэд-аўдый» напрям узмацніў камунікацыю з суседзямі: Oi!-сцэна Польшы й Балтыі была адной з найбольш маштабных.

Візуальна карціны DIY быў насычаны атрыбутыкай. У 90-х традыцыяй стала насіць іро-кеꟷзы (скінхэд-культура, пераможная масавая формацыя), клёпаныя скураныцы і нашыўкі — каб вылучыцца. У Брэсце тады казалі: «Мы жа варыліся самі па сабе, не выязджаючы далей Бярозы», але нават там «кожны быў з ірокезам і клёпанай курткай», атрыбуты якіх цягнула з Польшчы. Потым маладое пакаленне дадае ў свой выгляд бэрыта і хакейны дрес, сацыяльна-клюбную прыдатнасць. Сам прынцып DIY, які прапагандуе самаправы на ўсё, натхняў кожнага: «Сама будова сцэны была верагодна не падпісана ў КДБ, — смяюцца ўдзельнікі. — Мы

**стварылі свае клубы, зіны, лэйблы — усё рабілі сваімі рукамі».**

**Напрыканцы 2000-х DIY-рух Беларусі дасягнуў свайго разгорнутага стане: ядро гуртоў ды актывістаў магло сябе самарэгуляваць, інфармацыя хутка распаўсюджвалася, а выклік сусвету гучаў гучна. Некаторыя аўтары называюць гэта «эпохай, калі панк у Беларусі пачаў жыць поўным жыццём». Паміж песнямі і графіці стваралася адчуванне «рэальнага з'яднання» людзей, якія вылучаліся з велізарнай палярызацыяй грамадства. Многія назіральнікі прыходзяць да высновы: «Рэжым, які не дае канцэрты, меў і плюс – мы зброіцца за сябе і атрымалі фантастычнае аб'яднанне людзей, верных ідэям незалежнасці, свабоды і міру».**

**Малуша Крокер**